RENÉ DAUMAL

BHARATA

L'ORIGINE DU THÉÂTRE
LA POÉSIE ET LA MUSIQUE
EN INDE

Traductions
de Textes Sacrés
et Profanes

Introduction
de Jacques Masui

nrf

GALLIMARD

PRÉFACE
(ou : INTRODUCTION)

Aucune pensée réelle ne peut s'exprimer en mots si elle n'a pas été vécue.

R. Daumal.

Parmi les rencontres (au sens de Καιρος*) que fit Daumal, trois furent capitales et déterminèrent le cours entier de sa brève existence : celle de l' « autre monde » qui lui apparut lors de l'expérience fameuse de 1924*[1] *; la découverte de la pensée orientale grâce à René Guénon, et enfin, celle du maître qui l'incita à suivre un entraînement psychophysiologique apte à rendre vivants et efficaces les enseignements qui reposent dans les vieux textes de l'Inde.*

L'attitude de Daumal vis-à-vis de la tradition hindoue est à la fois remarquable par sa perspicacité et par sa pénétration dans les arcanes d'une très ancienne culture fort éloignée de la mentalité occidentale moderne. Plus conséquent que bien des admirateurs de Guénon, il entreprit par lui-même l'étude du sanskrit afin de pouvoir lire dans l'original : Vedas, Upanishads, Bhagavad Gîtâ, *etc.*

1. Elle fut relatée, à notre demande, peu avant sa fin, et publiée plus tard sous le titre : *Une Expérience fondamentale* (cf. *Chaque fois que l'Aube paraît*, Gallimard, Paris, 1953). Il en existe cependant une première version beaucoup plus succincte intitulée : *L'Asphyxie et l'Expérience de l'Absurde*. Elle a été reproduite dans le cahier de *L'Herne* (Paris, 1968, pp. 206-209) consacré au *Grand Jeu*, pour le quatrième numéro auquel elle était destinée.

dont il n'existait guère à l'époque de traductions satisfaisantes en français. Le contact avec sa grammaire (la première au monde) et ses règles de rhétorique, le convainquirent rapidement que non seulement cette multi-millénaire tradition garde intacte un trésor de connaissances perdu en Occident depuis Platon, mais que le sanskrit lui-même est probablement la plus extraordinaire invention de l'Inde. Il devait le maîtriser rapidement et rédiger, à son usage, une grammaire qui fait l'étonnement des spécialistes [1]. *Suivre les infinis méandres d'une langue fort savante et d'une rhétorique extrêmement abstruse atteste de dons peu communs surtout lorsqu'on sait combien Daumal tenait à être considéré, avant tout, comme poète.*

Il est probable que c'est cette vocation de poète qui le conduisit — tout autant que le désir de retrouver le trésor perdu — vers ces premières sciences du langage. Il avait très vite compris, en effet, que les antiques proférateurs de la Parole sacrée étaient à la fois prêtres et poètes *(le* kavi *védique qui* voit *et qui restitue dans les mots de la langue originelle la* vision pure : *révélation immédiate, don des dieux* [2]*).*

Daumal avait également compris que les mots de la langue sanskrite « étaient liés intimement à une architecture de la vie » et que « les spéculations verbales hindoues gardent toujours leur caractère relatif et transitoire; intermédiaires [...] *entre la* question *d'où elles sont nées et la solution où elles doivent disparaître ».*

Aussi n'est-on guère surpris que « dans les dialogues des Upanishads, *nous dit encore Daumal, les interlocuteurs décomposent, recomposent les mots, les marient selon de nouveaux modes et les présentent sous des faces diverses* [...] *afin de les charger de puissance à la fois motrice, affective et représentative pour créer entre eux et l'homme vivant des relations aussi diverses que possible, qui l'engageront à un acte réel, l'inciteront à sortir d'un savoir seulement verbal ».*

1. Elle paraîtra prochainement à tirage limité et en *fac-similé.*
2. « La parole poétique est, de tous les modes humains d'expression, nécessairement le plus juste, le plus proche de la parole absolue. » (Cf. R. Daumal : *Le Contre-Ciel.*)

Le langage poétique, à l'origine, est donc destiné à faire éclore la Connaissance suprême, indicible. A la limite, en s'éloignant des premiers monuments littéraires de la race, « le langage logique devient algèbre et logistique, tout à fait dépouillé d'images afin de ne pas risquer, remarque Daumal, d'être pris pour une connaissance en elle-même ». C'est bien d'ailleurs comme une sorte d'algèbre qu'apparaît le sanskrit des sûtras : *aide-mémoire ayant toute la rigueur logique et la sécheresse des théorèmes de la géométrie classique.*

On découvrit dans les brouillons qui servirent à Daumal pour rédiger son étude sur la Poétique hindoue, *les lignes suivantes qui rendent parfaitement hommage au sanskrit :*

Le monument par excellence de l'Inde antique, c'est sa langue. C'est dans la matière verbale que les vieux Hindous ont taillé leurs Pyramides, leurs Sphinx, leurs Zikkurats, leurs Parthénons. La langue sanscroutane (comme disaient les premiers Français qui revinrent de là-bas, déformant moins le mot que nous ne le faisons en prononçant sanskrit) est la langue « construite », « ouvragée » — *lingua confecta*, je dirais presque *concreta* — et, dans un autre sens aussi usuel du terme, « consacrée », langue portant dans ses moindres articulations la marque d'un travail conscient, d'une élaboration volontaire; presque aussi loin de nos langues « naturelles » *(prâkrites)* que celles-ci des cris des animaux [1]. Très anciennement déjà, les sciences et les arts du langage avaient atteint dans l'Inde un point de perfection unique dans l'histoire des langues et de la linguistique. Sur les six sciences annexes qui sont étroitement liées au *Veda*, quatre ont pour objet le langage : Phonétique, Grammaire, Lexicologie, Métrique (les deux autres étant l'Astronomie et le Rituel). Dès lors sinon avant, les arts du langage sont des arts traditionnels.

J'appellerai ici tradition la manière dont une civilisation fait servir à son but le plus haut tous les savoirs et savoir-faire. Ce

1. Le sanskrit *mletcchâs*, « étrangers, barbares », signifie littéralement « les bafouilleurs ». *(Note de R. Daumal.)*

but, pour les sages de l'Inde de toute secte et de toute époque, c'est la libération *(mokṣâ)*; c'est-à-dire d'abord connaître les mécanismes qui nous entraînent dans le cercle vicieux de l'existence *(saṃsâra)*, cesser de s'identifier avec eux, par la « connaissance qui sépare » *(viveka)*, se connaître et se réaliser comme une personne *(puruṣa)*, être « soi » *(âtman)*, le but dernier ne pouvant d'ailleurs être défini que par négation de tous les autres : « non, non » *(néti, néti)*. Or, les sciences du langage figurent premières parmi les moyens de libération.

On ne sera donc pas étonné de trouver dans ce recueil de nombreuses références aux « pouvoirs de la parole » ainsi qu'aux limites du langage. Bien avant nos analystes contemporains qui ignorent trop les doctrines traditionnelles en ce domaine, Daumal avait « déstructuré » la mère de nos langues afin de pouvoir mieux utiliser ses infinies possibilités d'expression, toujours concrètes et « à la source ».

De plus, grâce à ses dons de poète et à une grande familiarité avec les œuvres révélées des origines, il avait compris en profondeur ce qui différencie le génie occidental du génie oriental. Comme nous l'avions questionné un jour sur la façon d'approcher ce dernier, il nous écrivit ce qui suit, le 30 novembre 1940 :

Attitudes fondamentales de la pensée (au sens le plus intime) nécessaires à la compréhension des doctrines hindoues, attitudes souvent incompatibles avec les habitudes intellectuelles occidentales : 1° Pour l'Occidental, une doctrine peut être « intéressante » et digne d'étude même si elle est fausse; une règle de vie peut être jugée « sublime » sans qu'on se croie obligé de la suivre. 2° Pour l'Occidental, l'homme adulte et « cultivé » est en possession de tous ses instruments de connaissance, pleinement développés : parfaire sa connaissance c'est appliquer ces instruments à de nouveaux objets, c'est *accumuler* des savoirs; pour l'Hindou, le progrès de la connaissance consiste en l'acquisition et en le perfectionnement de nouveaux organes, liés à

un changement de l'être lui-même. 3° Pour l'Occidental, la méthode expérimentale doit s'appliquer à tout sauf à l'expérimentation, c'est-à-dire sauf à la « connaissance de soi », qui reste du domaine de la spéculation et de la foi; pour l'Hindou, le « soi » est l'objet fondamental de toute connaissance, qui est toujours expérimental, c'est-à-dire, qui implique toujours une *transformation de l'objet connu.*

C'est faute d'avoir mis ces points en lumière qu'on a tout compris de travers.

Après cette mise au point, nous espérons que les textes qui suivent [1] *apparaîtront aux lecteurs dans une lumière toute nouvelle. Celui qui les écrivit ne perdit jamais de vue ce qu'il vient d'exprimer clairement dans cette longue citation. En outre, n'était-il pas parvenu, par l'expérience, à vivre ce que d'autres s'efforcent d'atteindre en vain par les voies habituelles de la pensée discursive?*

*

Les études et les traductions du sanskrit réunies dans ce volume sont, pour la plupart, inédites. Quelques-unes, toutefois, parurent en revues, notamment dans Mesures, *et il est un essai :* Pour approcher l'Art poétique hindou *qui, après avoir originellement figuré dans* Message actuel de l'Inde [2] *fut repris, ainsi que des notes sur la musique et la danse hindoues, dans* Chaque fois que l'Aube paraît. *Ils reparaissent ici accompagnés de fragments de traductions retrouvés dans ses papiers* [3], *les éditeurs et les ayants droit ont, en effet, jugé qu'il était aujourd'hui plus commode et plus logique de rassembler en un seul ouvrage tout ce que René Daumal écrivit sur l'Inde.*

L'ensemble que l'on va lire offre la particularité rare d'allier

1. Il faut aussi toujours se référer à son étude : *Les Limites du Langage philosophique et les Savoirs traditionnels*, publiée dans *Chaque fois que l'Aube paraît* (Gallimard, Paris, 1953).
2. Numéro spécial des *Cahiers du Sud* paru en 1941.
3. Quelques traductions figurent dans le recueil d'*Hermès* (1968) consacré à *La Voie de René Daumal, du Grand Jeu au Mont Analogue.*

une érudition très sûre pour l'époque, et toujours proche des sources indigènes, à une intuition remarquable des fondements métaphysiques d'une tradition qui n'avait guère été étudiée jusqu'alors que par des spécialistes, philologues pour la plupart.

Puissent ces études ranimer l'intérêt pour la pensée orientale et surtout, contribuer — comme l'espérait Daumal — à nous éveiller à notre véritable nature.

Jacques MASUI.

I
L'ORIGINE DU THÉÂTRE DE BHARATA

INTRODUCTION

Le texte.

Le *Nâtya-Çâstra* de BHARATA est le plus ancien traité d'art dramatique hindou. *Nâtya* signifie d'abord danse et représentation mimée, mais le théâtre hindou, dès l'origine, est l'art total. Il est danse, mimique, musique, chant, poésie, architecture, mise en scène, et même peinture. En toutes ces matières, le *Nâtya-Çâstra* est la première autorité, parce qu'il est un savoir traditionnel; il reçoit même le nom de *Cinquième Veda*.

On entend par savoir traditionnel *(veda, vidyâ)* un corps de doctrine développant le sens du Veda originel sous un angle particulier, sans perdre de vue le but ultime qui est la connaissance; ce dernier mot n'est d'ailleurs ici que pour voiler un trou de notre pensée, et c'est à chacun de nous de le combler. Depuis la métaphysique et la danse jusqu'au dressage des éléphants et à la mécanique, tous les corps de doctrine, chez les Hindous, sont liés par ce but dernier qu'ils ont en commun, qu'il soit nommé délivrance, connaissance ou unification; en apprenant le tir à l'arc ou la grammaire, on peut apprendre à se connaître.

Les Hindous se soucient peu de chronologie, s'ils attribuent au *Nâtya-Çâstra* une très haute antiquité; ils entendent par là surtout une proximité spirituelle avec l'enseignement du *Veda*. De fait, le recueil est une compilation qui s'étend sans doute sur plusieurs siècles, et certains passages semblent avoir été interpolés ou remaniés à une époque assez récente. Mais la majeure partie du livre, et la plus importante, est certainement très ancienne. Tous les autres traités d'art dramatique et de

poésie citent BHARATA, et lui-même n'en cite aucun. BHARATA, contrairement aux auteurs postérieurs qui usent largement de l'« exemple classique », ne cite aucune pièce écrite. Le « Théâtre » dont il parle n'est pas le genre littéraire qui, par la suite, prit abusivement ce nom; il était encore action, exercice et rite, beaucoup plus que représentation. La langue, simple et concise, bien martelée, versifiée dans un but mnémonique et souvent à francs coups de chevilles, est dépourvue des ornements précieux ou baroques du sanskrit postérieur; mais le vocabulaire technique abonde en mots prâkrits et dravidiens, et ceux-ci pourraient faire soupçonner une ancienne tradition théâtrale préaryenne, peut-être celle qui subsiste encore de nos jours dans certaines parties du sud de l'Inde. Notons encore la tendance çivaïte du *Nâtya-Çastrâ*, et l'absence de tout indice permettant de le croire postérieur au bouddhisme. Le traité semble donc postérieur aux vieilles épopées et antérieur d'au moins quatre ou cinq siècles à notre ère; c'est bien vague, et d'ailleurs peu utile.

Le texte, transmis oralement, n'a été mis par écrit qu'à une époque assez récente. J'ai pris pour base le texte établi par Joanny Grosset d'après les principaux manuscrits connus; c'est d'ailleurs la seule édition européenne, et elle a rendu de grands services aux lettrés hindous eux-mêmes. Il est très regrettable qu'elle soit restée inachevée.

L'auteur.

Le mot *bharata* est déjà employé dans le *Rig-Veda*, comme épithète ou apposition à *Agni* (le Feu). D'après Paul Regnaud, il aurait encore là sa valeur étymologique de « porteur » et désignerait le feu sacré comme porteur de l'offrande, les « cent fils » de BHARATA étant une métaphore pour les flammes multiples du foyer. Selon d'autres, le BHARATA védique aurait déjà la valeur d'un nom propre, celui d'un des chefs des conquérants blancs de l'Inde (anciennement nommée « pays des Bharatas »), et le « feu Bharata » serait le culte particulier de la tribu ou de la famille BHARATA. Enfin, des expressions comme « venant de BHARATA » sont communément employées pour désigner un barde ou un acteur; cela veut-il dire qu'il vient du pays des

Bharatas, ou qu'il est affilié à la tradition dramatique de BHARATA, nous ne le savons pas. Il n'est pas impossible que, par un de ces recroisements étymologiques fréquents en sanskrit, les mots « bharata, bharatique » aient en même temps gardé un souvenir de leur sens originel, l'acteur étant par ailleurs (*Sâhitya-Darpana*, etc.) défini comme « celui qui *porte* sur lui (qui assume) la nature individuelle du personnage qu'il joue »; il est *porteur* de son rôle et de la « saveur » poétique comme le feu est « porteur » de l'offrande. Bref, il faut voir dans le nom de BHARATA une étiquette mythique et symbolique, résumant sans doute une tradition d'école particulière, et aucun journaliste de l'époque ne nous a transmis le nom des cigarettes préférées de BHARATA ni de son sport favori ni s'il était de l'Institut.

La doctrine.

Parmi les écoles parfois divergentes qui se fondent sur l'autorité de BHARATA, du « Muni » comme on l'appelle souvent, la plus compréhensive est celle dite « de la Saveur (du *rasa*) ». Sa doctrine est développée dans l'*Agni-Purâna*, dans les traités de BHOJA, dans le *Daça-Rûpa* et surtout le *Sâhitya-Darpana* (« Miroir de la Composition ») dont je résume ici quelques définitions.

La Saveur. — L'essence de la poésie (y compris le théâtre) est la Saveur *(rasa)*. On appelle *Saveur* la perception immédiate, par le dedans, d'un moment ou d'un état particulier de l'existence, provoquée par la mise en œuvre des moyens d'expression artistique. Elle n'est ni objet ni sentiment ni concept; elle est une évidence immédiate, une gustation de la vie même, une pure joie de goûter à sa propre substance tout en communiant avec l'autre, l'acteur ou le poète. La Saveur se différencie selon les états ou modes d'existence *(Bhâvas)* dont elle est la perception « surnaturelle » et désintéressée. Techniquement on énumère huit ou dix « Saveurs » nommées, par métaphores, d'après les sentiments ou plutôt les régimes psychophysiologiques *(Bhâvas)* dont elles sont les notions intuitives : *érotique*, *comique*, *pathétique*, *furieuse*, *héroïque*, *terrifique*, *répugnante*, *merveilleuse* ; plus, chez certains auteurs, les Saveurs *apaisée* et *familiale*. Toute œuvre poétique doit comporter une Saveur dominante;

les « Saveurs mêlées » caractérisent certains genres inférieurs.

Les Manifestations. — Le mot *Bhâva* (sentiment, état général) désigne aussi l'ensemble des Manifestations de chacun de ces modes. Il y a donc huit ou dix *Manifestations permanentes*, constantes pour une œuvre ou pour un personnage donné; elles sont définies par l'emploi de tels ou tels moyens d'expression (v. ci-après); elles « manifestent » pour les yeux et les oreilles la Saveur du poème et la suscitent chez le spectateur. En second lieu, trente-trois *Manifestations transitoires* expriment tous les sentiments et états psychiques incidents qui varient et nuancent la Saveur fondamentale; enfin huit ou dix *manifestations véridiques* (comme larmes, rire, transpiration) expriment le sentiment dominant lorsqu'il devient assez fort pour soumettre l'homme à des actions physiologiques qui sont censées, par la convention scénique, fournir des signes indubitables de l'état intérieur du personnage.

Les moyens d'expression. — L'état intérieur de l'acteur est manifesté par quatre moyens *(abhinayâs)* : geste, voix, costume et décor, expressions corporelles. A la voix est adjointe la musique et le chant.

Les styles. — Il y a quatre styles dramatiques (*vritti*, litt. « tournure, manière de faire ») : la « manière verbale » où la parole joue le plus grand rôle, convenant aux sujets religieux, aux sentiments calmes; la « manière héroïque » ou « grandiose », convenant aux sujets épiques et guerriers; la « manière de la chevelure », manière gracieuse tirant son nom d'un geste de Vishnou rattachant ses cheveux après un combat, convenant aux sentiments amoureux; et la « manière violente » ou « fantastique », où toutes sortes d'artifices de machinerie sont mis en œuvre, et qui convient aux drames magiques, aux combats violents et surnaturels.

Les notions de Saveur, Manifestation, moyen d'expression, style, et d'autres encore, ont été énumérées, subdivisées, numérotées, étiquetées de noms de divinités et soigneusement classées par les théoriciens hindous. Ces classifications n'ont qu'une valeur d'aide-mémoire et sont particulièrement adaptées à l'enseignement oral. Le poète ou l'acteur qui les possède peut ainsi, d'un coup d'œil intérieur, embrasser toutes les possibilités de son métier, et tout ce savoir, en apparence fastidieux et

compliqué, n'a d'autre but que de libérer l'artiste de la pauvreté des fantaisies individuelles.

La traduction. — On n'a traduit jusqu'ici en des langues européennes que quelques-uns des chapitres les plus techniques, et les moins utilisables pour les Occidentaux, du *Nâtya-Çâstra* (sauf quelques fragments de ce premier chapitre traduit par Sylvain Lévy dans *Le Théâtre indien* dans le seul but de mettre en lumière la « pieuse crédulité des Indiens » (mais, dit-il, « la critique européenne ne saurait s'en contenter »). J'ai lu et tenté de traduire ce texte dans un tout autre esprit, pensant, à la manière des Orientaux, qu'un texte est fait pour servir l'homme et non pour l'asservir. J'ai donc essayé d'en tirer le maximum de sens, n'hésitant pas à rendre leur pleine valeur étymologique à certaines expressions dont le sens s'est certainement affaibli pour le lecteur hindou d'aujourd'hui. Le problème de la traduction des noms mythologiques est à peu près insoluble, sa solution dépendant des connaissances et des associations d'images de chaque lecteur; j'ai signalé dans les notes chaque cas particulier, en donnant toujours le mot sanskrit. Il est regrettable que nous ne possédions pas le commentaire d'ABHINAVAGUPTA pour les premiers chapitres du Traité.

R. D.

TRAITÉ SUR LE THÉÂTRE

Traduction du Nâtya-Çâstra

1. Tête courbée devant le Grand-père *[1] céleste et le céleste Prince, je vais exposer l'Enseignement du Théâtre, qui fut prononcé par Brahmâ.

2. Parvenu au bout de sa prière * et fixé dans son vœu, Bharata, expert en science dramatique, un jour de suspension d'études était entouré de ses fils.

3. Les ermites * vinrent s'asseoir autour de lui, Fils-du-Dévorateur en tête, et ces grands-en-essence, dompteurs de leurs sens et de leurs pensées, l'interrogèrent :

4. « Cet ouvrage parfaitement ajusté par le Bienheureux * sur les mesures du Savoir sacré, ce Savoir du Théâtre, ô prêtre, comment a-t-il surgi, ou qui en fut la cause ? »

5. « Combien a-t-il de membres ? Quelles sont ses mesures * ? Sous quelle forme est-il employé ? Daigne, Bienheureux, nous dire toutes ces choses telles qu'elles sont. »

6. A ces paroles des ermites, l'ermite Bharata répondit par ce discours, qui est l'histoire du Savoir du Théâtre :

(RÉCIT DE BHARATA)

7. Que vos Présences * s'éclairent d'abord, et rassemblent ici leurs pensées, pour entendre la naissance du Savoir du Théâtre, produit de la Parole divine.

1. Les astérisques renvoient aux commentaires qui suivent la traduction.

8. Jadis, quand fut révolu l'Age-de-Perfection * et le règne du Fils-de-l'Être-né-de-soi-même, vint à son tour l'Age-du-nombre-trois et le règne du Penseur Fils-du-Soleil-radiant.

9. Puis vint, à son tour, la loi profane des sexes *. Tombant sous l'esclavage du désir et de la cupidité, égaré par l'envie, la colère et toutes les folies, le monde fut soumis au plaisir et à la peine.

10. Dieux, Titans, Musiciens célestes, Spectres, Géants, Dragons * foulaient alors en maîtres le Continent du Jambu, résidence des Gardiens-du-Monde.

11. Par la bouche d'Indra leur prince, les Dieux dirent au Grand-père :

« Nous voulons quelque chose qui nous réjouisse, quelque chose à voir et à entendre ! »

12. « Le commerce * du Savoir sacré, on ne peut le faire entendre aux générations serviles. Extrais-en donc un nouvel et cinquième Savoir pour les gens de toutes castes. »

13. « Soit », leur dit-il et, renvoyant le Roi-des-dieux *, il repensa les Quatre Savoirs, en se fixant dans sa propre unité, — lui qui voit les choses telles qu'elles sont.

14. « Les lois de la justice, de la richesse et de la gloire *, avec explication pratique et tableau d'ensemble; la représentation, pour le monde à venir, de toutes les formes d'activité;

15. « la substance de toutes les sciences, la mise en œuvre de tous les métiers; de tout cela, en y joignant les Mythes *, je fais le Cinquième Savoir qui s'appellera Théâtre. »

16. Ainsi le Bienheureux repensa tous les Savoirs; et le Grand-père fit donc le Savoir du Théâtre, produit des quatre membres * du Savoir.

17. Il tira la récitation du Savoir-des-Stances, et du livre des Mélodies le chant; du Savoir-des-Rites les mimiques, et les Saveurs du livre des Garde-feu *.

18. Ainsi coordonné par le Grand-en-essence * aux Savoirs et aux sciences secondaires, le Savoir du Théâtre fut émis par le Bienheureux, par Brahmâ l'omniscient.

*

19. Ayant produit le Savoir du Théâtre, le Grand-père dit au Puissant * :

« Ce Mythe que j'ai fait jaillir de moi, il faut le transmettre aux Dieux.

20. « A des êtres habiles *, passés au feu de la connaissance, marchant avec audace et vainqueurs des fatigues, tu communiqueras ce Savoir sacré qui s'appelle Théâtre. »

21. A ces paroles prononcées par Brahmâ, le Puissant, mains jointes et s'inclinant *, répondit au Grand-père :

22. « Pour saisir, retenir, comprendre et appliquer cette science, Être le plus réel! — les Dieux, ô Bienheureux, ils n'en sont pas capables; on ne peut leur confier les tâches du Théâtre.

23. « Mais il y a ces Prophètes * qui connaissent les mystères du Savoir, qui ont parfait leurs vœux; eux, ils peuvent saisir cet enseignement, l'appliquer et le retenir de mémoire. »

24. Ayant écouté ces paroles du Puissant, l'Être-né-de-la-fleur-des-eaux * me dit :

« Toi, avec les cent fils qui t'ont été donnés, sois le promoteur de ce Théâtre, ô Sans-angoisse! »

25. Et sur cet ordre du Grand-père, je reçus de lui la vision du Savoir dramatique; et j'en enseignai les exercices et la pratique, exactement, à mes fils * :

26 à 38. [Ici prend place l'énumération des cent fils de BHARATA *.]

39. J'instruisis d'abord ces cent fils, et je fis un partage précis du champ de travail, en attelant chacun à la tâche convenant à ses aptitudes.

40. J'employai la tournure * Verbale, l'Héroïque et la Fantastique, pour réaliser l'action dramatique dont l'agencement était ma tâche, ô Deux-fois-nés!

41. Mais alors l'Ancien-des-dieux me dit :

« Emploie aussi la tournure Gracieuse; et toute la substance qu'elle peut porter, exprime-la, Meilleur-des-deux-fois-nés *. »

42. Ainsi me parla l'Être éminent, et je lui répondis :

« Puisse nous être donnée, ô Bienheureux, la substance utilisable de la tournure Gracieuse *! »

43. Dans le mouvement suave des membres du dieu dansant *, du Pacificateur, je vis, avec ses saveurs essentielles, ses sentiments et ses gestes,

44. la tournure Gracieuse, costumée de tendresse, produite de la Saveur érotique, mais que les hommes ne peuvent pratiquer sans le concours de créatures féminines *.

45. Alors le Grand-foyer-de-force *, le Partout-rayonnant fit jaillir par sa pensée les Nymphes des eaux célestes, expertes aux figures de l'art dramatique, connaissant la pratique du Théâtre, telles les fit l'Ancien :

46. Fulgurante, Don-céleste, Armée-céleste, Bien-sensée, Parfumée, Belle, Perspicace, Clairvoyante,

47. Joie, Abondance, Rousse, Bonne-humeur, Doux-cheveux, Belle-chevelure, Chevelure-variée,

48. Baladine, Argentée, Droite, Crinière, Libatoire, Belle-joie, Beau-visage, et Non-labourable * — et il me les donna.

49. Swâti * fut chargé de la musique instrumentale, avec la troupe de ses élèves; et, dirigés par Nârada, les Musiciens célestes furent chargés de la musique vocale.

50. Ainsi je conçus ce Théâtre dans sa totalité, aidé de tous mes fils et secondé par Swâti et Nârada, sur les principes du Savoir et de ses sciences annexes *.

*

51. Je me présentai devant le Maître-du-monde *, pour lui demander ses instructions sur le drame à représenter, et mains jointes, je lui dis :

« Nous avons reçu et saisi la science du Théâtre; dis-moi maintenant : que dois-je faire? »

52. A ces paroles, le Grand-père répondit :

« Une grande foule s'est assemblée pour assister au drame;

53. « voici venir le festival de l'Étendard *, fête glorieuse du Grand Indra; c'est ici et c'est maintenant qu'il faut mettre en œuvre ce Savoir sacré qui s'appelle Théâtre. »

54. Alors, pour la fête de l'Étendard et du massacre des Titans * et des Fils-de-Coupure, devant la foule frémissante des Immortels, au jour triomphal du Grand Indra,

55. je fis d'abord la bénédiction *, composée en paroles propices, articulée en huit membres, faste et conforme aux mesures sacrées.

56. Juste après s'enchaînait le prologue, représentant comment les Fils-de-Finie * furent vaincus par les Dieux — la Provocation, l'Éclatement du conflit, la Scission, les Dissensions et la Bataille.

57. Alors Brahmâ et les Dieux à sa suite, comblés d'aise par ce spectacle, l'esprit tout frémissant vinrent nous offrir leurs services.
58. Joyeux, le Puissant, le premier, offrit son suprême Étendard *; Brahmâ son aiguière, l'Enveloppant son vase d'or,
59. le Soleil un parasol, Çiva le Véhicule magique, le Vent un éventail, Vishnou un trône-à-lions, Difforme un diadème; et la céleste Rivière-Parole * donna la matière sonore du spectacle.
60. Et tous les autres, Dieux, Musiciens célestes, Spectres, Géants, Dragons *, transportés de joie par cette séance, selon les attributs divers de leurs natures,
61. vinrent offrir leurs dons particuliers, et tour à tour ils donnèrent à mes fils Dialectes, Sentiments, Saveurs, Forme, Force, joyaux et ornements *.

*

62. Mais en voyant ainsi représentée, dès le prologue, la destruction des Fils-de-Finie et des Fils-de-Coupure, tous les Fils-de-Finie qui étaient là furent scandalisés.
63. Et, se tournant vers les troupes d'Empêcheurs * conduites par Œil-difforme, ils les soulevèrent en disant :
« Nous ne souffrirons pas ce théâtre-là. Allons-y! »
64. Là-dessus, secondés des autres Titans, les Empêcheurs, recourant à une sorcellerie, paralysent la parole, les gestes et la mémoire des acteurs *.
65. *Voyant cette offense faite au Porte-cordon* *, le Roi-des-dieux se dit : « D'où vient cet arrêt de "l'action" ? » et il s'installe dans sa pensée;
66. il voit la salle investie d'un bout à l'autre par les Empêcheurs, le Porte-cordon sans connaissance et figé sur place, et tous les autres comme lui.
67. Il se lève d'un bond furieux, saisit son étendard * céleste — toutes les gemmes flambent sur la hampe —, un instant son regard se dresse;
68. sur les Empêcheurs et Titans envahissant la scène, il s'élance, le Roi-des-dieux, et à coups de perçoir il leur fit des corps tout percés.

69. Tous massacrés, Empêcheurs et Fils-de-Coupure, les hôtes du ciel tous ensemble éclatèrent de rire et dirent ces paroles :
70. « Bravo! Tu as gagné cette bataille céleste, tu leur as fait des membres tout percés, à ces Fils-de-Coupure,
71. « et puisque avec cet étendard Empêcheurs et Titans furent tout transpercés, désormais donc Percé sera son nom.
72. « Et si les Empêcheurs qui restent se présentent pour faire de l'empêchement, ils verront Percé et disparaîtront aussi vite *. »
73. — « Ainsi soit-il, donc! » dit le Puissant aux Dieux; Percé sera votre protection à tous. »

*

74. On prépara donc une fête encore plus grandiose pour le Puissant, mais, à peine le nouveau spectacle annoncé, les Empêcheurs qui restaient firent naître le tremblement chez les acteurs.
75. Voyant cette obstination malfaisante des Fils-de-Finie, je me présentai devant Brahmâ, accompagné de tous mes fils :
76. « Bienheureux, les Empêcheurs ont juré la perte de ce Théâtre. Promulgue donc une loi de protection parfaite, Prince-des-dieux! »
77. *Alors Brahmâ dit à l'Artisan-de-tout* *, *en se tournant vers lui* :
« Fais une maison pour le Théâtre, conforme aux règles canoniques, ô Grande-intelligence! »
78. Et, sans perdre de temps, l'Artisan-de-tout fit une salle de théâtre, claire, grande, conforme à toutes les figures canoniques.
79. Il vint à la cour du Frappeur *, mains jointes, et lui dit :
« La salle de théâtre est prête, Seigneur, daigne y abaisser tes regards. »
80. Alors, avec le Grand Indra et tous les autres Dieux, le Frappeur se hâta de venir voir le temple du théâtre.
81. Ayant vu la maison du Théâtre, Brahmâ dit à tous les Célestes :
« Chacun de vous, avec sa portion d'être propre, devra se faire gardien de ce temple du Théâtre. »
82. A la protection de l'enceinte fut attaché l'Astre-des-

mois *, et les quatre Gardiens-du-Monde à leurs points cardinaux, et les Vents impétueux aux points intermédiaires.

83. A l'arrière-scène fut préposé Ami-Soleil, et l'Enveloppant aux costumes, à la garde de l'autel le Feu-messager *; à l'orchestre tous les hôtes du ciel.

84. Les quatre castes furent déléguées aux piliers, les Fils-d'Infinie et les vents hurleurs furent placés aux intervalles des piliers.

85. Aux supports furent placés les Fantômes, et aux salles les Nymphes célestes; à toutes les chambres les Spectres femelles; au sol, large dos de la Terre, l'Océan, grand vase des eaux.

86. Aux montants de la porte furent installés le Terminateur et le Temps destructeur; et, postés devant la porte, deux chefs de Dragons à force colossale.

87. Au seuil fut placé le sceptre du Justicier, et au-dessus la pique de Çiva; à la porte deux sentinelles : la Destinée et le Trépas *.

88. Tout près de la scène, le Grand Indra lui-même vint se camper; à la garde du dais fut placé l'Éclair exterminateur des Fils-de-Finie.

89. Tout autour des piliers du dais furent placés pour monter la garde, Fantômes, Vampires, Spectres et colosses des trésors souterrains.

90. A l'étendard Percé fut commis le Foudre massacreur des Fils-de-Finie, et aux nœuds de sa hampe les princes célestes aux forces sans limites :

91. à la tête de la hampe Brahmâ, au deuxième nœud le Pacificateur, au troisième le Bienheureux Vishnou, au quatrième le Bondissant *;

92. au cinquième les trois grands Dragons : Çesha, Vâsuki, Takshaka *. Ainsi, pour la perdition des Empêcheurs, les Dieux furent établis dans l'étendard Percé.

93. Au milieu de la scène, Brahmâ lui-même vint se camper; et c'est pourquoi l'on jette des fleurs au milieu de la scène.

94. Et les habitants de l'Abîme, Spectres, Gnomes et Dragons, furent placés comme gardiens au-dessous de la scène.

95. Le héros du drame est protégé par Indra, l'héroïne * par la Rivière-Parole, le bouffon par le son ôm, les autres rôles par le Ravisseur *.

96. « Toutes ces forces divines placées ici comme gardiennes, ce seront les déités tutélaires de ce lieu », dit l'Être éminent *.

*

97. Là-dessus, les Dieux assemblés dirent au Grand-père : « Puisses-tu maintenant, par ta parole, amener ces Empêcheurs à conciliation!

98. « Car la règle veut qu'on cherche d'abord une conciliation; en second lieu on essaie des présents; si ces deux moyens échouent, on tente de faire des dissensions; après quoi l'on recourt au bâton *. »

99. Ayant entendu ces discours des Dieux, Brahmâ dit aux Empêcheurs :

« Pourquoi êtes-vous venus avec l'intention de détruire ce Théâtre ? »

100. A ces paroles de Brahmâ, Œil-difforme répondit par ce discours, qui fut l'ouverture des négociations avec les Fils-de-Finie et les troupes d'Empêcheurs :

101. « Ce Savoir du Théâtre émis par toi, Seigneur, sur le désir des Dieux, c'était pour nous faire la leçon, c'est pour les Dieux que tu l'as fait.

102. « Ce n'était pas de ta part une chose à faire, Grand-père des mondes; tout comme les Célestes, nous les Fils-de-Finie sommes tous sortis de toi. »

103. A ces paroles d'Œil-difforme, Brahmâ répondit :

« Assez de vos ressentiments, Fils-de-Finie, sortez de cette stupidité;

104. « vous et les Dieux, vous êtes liés par l'opposition du bien et du mal *; c'est sur cette loi, et selon l'enchaînement des actions et des états, que j'ai fait le Théâtre.

105. « Ce n'est pas exclusivement votre nature ni celle des Dieux que représente le Théâtre; mais il décrit les manifestations de ce Triple monde * tout entier.

106. « Tantôt la loi, tantôt le jeu, tantôt la richesse, tantôt la quiétude, tantôt le rire, tantôt la guerre, tantôt la passion, tantôt la mort violente.

107. « Loi pour ceux qui suivent la loi *, passion pour ceux qui se vouent aux passions, discipline de ceux qui se dirigent mal, maîtrise de ceux qui savent se diriger.

108. « Aux eunuques il donne l'audace, et l'énergie aux bravaches; c'est le réveil des inconscients et la perspicacité des savants.

109. « Passe-temps des grands seigneurs, repos des misérables, richesse pour ceux qui vivent de richesses, réconfort des esprits tremblants;

110. « revêtu des manifestations * diverses de la vie, incarnant les phases diverses de l'action, j'ai fait ce Théâtre conforme au mouvement du monde.

111. « Pour les hommes supérieurs, inférieurs et moyens, il est un réceptacle de toute activité; il engendre des enseignements utiles, et, de l'énergie tendue au relâchement du jeu, il donne toutes les joies.

112. « Ainsi, par les Saveurs, les Sentiments et tous les modes du mouvement, ce Théâtre sera pour tous une source d'enseignements.

113. « Harcelés de malheurs, harcelés de labeurs, harcelés de chagrins, ou brûlés d'un feu intérieur, pour tous le Théâtre offrira un refuge dans cette vie.

114. « Montrant les chemins de la loi, de la gloire, de la longue vie et de la grâce, fortifiant l'intelligence, ce Théâtre sera pour tout le monde une source d'enseignements.

115. « Pas de connaissance, pas de métier, pas de science, pas d'art, pas de forme d'activité ni de méthode qui ne soient visibles dans ce Théâtre.

116. « Vous n'avez donc pas lieu d'y trouver un motif de ressentiment contre les Immortels; c'est à l'image des Sept continents * que j'ai fait ce Théâtre.

117. « Il faut savoir que le Théâtre représente les actions complètes des Dieux et des Titans, des rois et du peuple, et des Prophètes de la parole sacrée.

118. « Toutes les natures individuelles du monde, avec leurs mélanges propres de bonheur et de malheur, présentées par la mimique corporelle et les autres moyens d'expression : c'est cela qu'on appelle Théâtre.

119. « Au Savoir sacré, à la science et aux mythes, il fournira un lieu d'audience, et à la foule un divertissement : tel sera ce Théâtre. »

120. Ensuite le Grand-père dit aux Dieux assemblés :
« Faites un sacrifice rituel dans ce temple du Théâtre.

121. « Que l'offrande soit constituée par des présents, des libations au feu, des prières et des plantes, des aumônes de nourriture et de boisson.

122. « En allant au monde des mortels, tous vous y recevrez un culte lumineux *; mais que nul n'organise de spectacles sans avoir accompli le culte de la scène.

123. « Quiconque organisera un spectacle sans avoir accompli le culte de la scène, son savoir restera sans fruits, et il ira dans la matrice d'une bête *.

124. « Il vaut un sacrifice, ce culte rendu aux déités de la scène. Aussi doit-il être accompli avec une totale application par tous ceux qui font marcher le Théâtre.

125. « L'acteur ou le chef de troupe qui n'accomplira pas ce culte, ou qui ne le fera pas accomplir par ses subordonnés, n'obtiendra que l'avilissement.

126. « Mais celui qui rendra le culte selon le rite et selon la juste vue, il obtiendra des trésors de lumière, et il ira au monde de la Voie-Solaire *. »

127. Ayant ainsi parlé aux dieux et à toutes les puissances célestes, le Frappeur me donna cet ordre :
« Accomplis le culte du Théâtre. »

(Traduit par René Daumal.)

NOTES

(Les numéros renvoient aux stances.)

1. *Grand-père* = Brahmâ. *Prince* = Çiva. Le maître de la Parole et le maître de la Danse sont les pères de l'art dramatique. Si vous tenez à traduire « Brahmâ », dites « le Proférateur ».

2. La *prière*, c'est la récitation intérieure du Veda, accompagnée d'une gymnastique mentale très savante, en particulier de certaines opérations de dissociation du texte qui aident à prendre conscience du sens non dit. Le *vœu* est, pour un homme, le choix qu'il fait de remplir sa fonction propre, de vivre selon sa discipline particulière. BHARATA nous est présenté au bout d'une expérience humaine, dont le Théâtre sera le fruit. *La suspension d'études*, ou interdiction de lire le *Veda*, était enjointe certains jours et dans certaines circonstances météorologiques (v. *Lois de Manou*, IV, 101 à 128).

3. Le terme *muni* (ici *ermite*) indique un « silencieux » et un « solitaire ». Les munis groupaient leurs silences et leurs solitudes autour d'un maître. Le Théâtre fut sans doute pour les ermites de BHARATA ce que la Musique fut pour les Pythagoriciens. L'histoire qui va suivre est censée se passer parmi les « dieux »; mais elle peut se transposer exactement dans le cadre d'une école d'ascètes, dont Brahmâ serait le chef (« brahmâ », d'ailleurs, désigne aussi la personne dont la présence est nécessaire à toute opération sacrée). Le *Dévorateur* (ATRI) est peut-être, comme « bharata », un nom védique du feu. Atri est fils de Brahmâ, et il engendra la Lune d'un de ses regards. Les descendants d'Atri forment une famille spirituelle qui a peut-être été liée très tôt au culte de Çiva, car celui-ci reçoit parfois le surnom de « Fils d'Atri ». *Grand-en-essence* traduit *mahâtman*, que « magnanime » rendrait exactement s'il avait sa pleine valeur étymologique.

4. *Bienheureux*, épithète de Brahmâ, est pour *bhagavant*, qui implique plénitude de bonheur et autorité dispensatrice. J'emploie *Savoir*, *Savoir sacré*, pour le mot *veda*. *Prêtre* rend, assez mal, le mot *brahmâ*, ici appliqué à BHARATA lui-même.

5. *Ses mesures* doivent s'entendre, non seulement des dimensions de l'ouvrage, mais aussi des règles canoniques qui relient un art particulier à la tradition originelle, et, en dernier ressort, à la personne humaine; celle-ci, en tant que juge de l'œuvre d'art, est appelée « mesureur » (pramâtri). On voit ici le terme *Bienheureux*, comme précédemment celui de brahmâ, passer d'une stance à l'autre du Principe métaphysique à l'instructeur humain, ce qui souligne l'analogie entre le « ciel » et l'école des ermites.

7. L'expression *vos Présences* ou « les existants » équivaut généralement à une troisième personne de politesse, et pour *s'éclairent* on traduirait d'ordinaire « s'étant purifiés ». La notion de « pureté » me semble bien vague ici, tandis que le sens de « clarté », appliqué à une « présence » personnelle, est imposé par la situation. En tout cas, c'est le seul sens utilisable pour vous et moi, et j'espère que vous aurez suivi l'injonction de BHARATA avant de poursuivre votre lecture. La *Parole divine* traduit brahma (au neutre : la parole sacrée, le *Veda*, le Principe absolu), mais on peut lire aussi « produit par Brahmâ » (au masculin).

8. Les noms des *quatre âges* (yugas) qui constituent un cycle complet de l'humanité sont tirés d'un jeu de dés (de quatre faces marquées ou de quatre dés à marques uniques) : 1° *krita*, « fait, parfait » est le nom du « 4 » aux dés et celui du premier âge, aussi appelé « âge de vérité »; 2° *treta* est le « 3 » aux dés et le deuxième yuga; les Hindous rattachent aussi parfois le mot à la racine *trai*, « sauver, conserver »; 3° *dwâpara* est le « 2 » aux dés et le troisième yuga; 4° *kali*, nom du yuga actuel, signifie « noir » ou « point noir »; c'est l'*as*, le point le plus faible aux dés (c'est le « 4 » qui emporte les enjeux, par sa vertu que d'autres diraient pythagoricienne). Les durées relatives de ces quatre âges sont comme : 4, 3, 2, 1. D'après les *Lois de Manou* (I, 64 et suiv.), mille cycles de quatre yugas forment un « jour de Brahmâ », au cours duquel quatorze *Penseurs* (*Manu* = *penseur*, ou homme) se succèdent comme administrateurs de la création. BHARATA s'écarte un peu de la conception habituelle en faisant correspondre l'origine du règne du Manou actuel avec l'origine du Treta-yuga. Mais il suffit que le symbolisme soit cohérent.

9. *Des sexes* est une paraphrase qui s'impose. L'expression est, littéralement, « la loi du village », c'est-à-dire du monde profane, par opposition à la « loi de la forêt » ou vie ascétique, et elle signifie couramment vie sexuelle licencieuse. L'événement en question serait la séparation des sexes, qui se serait produite avec le Kali-yuga. Peut-être s'agit-il de la séparation sociale (et par la suite psychologique) de l'homme et de la femme. On verra plus loin que la présence de la femme, exceptionnelle dans l'exercice du culte et de l'enseignement, sera nécessaire au Théâtre; l'un des buts du Théâtre était donc d'ouvrir à la femme, comme aux castes inférieures (v. st. 12), l'accès de l'enseignement sacré.

10. La traduction des six premiers termes est basée sur des correspondances mythologiques approximatives et non sur l'étymologie. Voici les noms sanskrits, pour que vous puissiez trouver la description de ces créatures dans n'importe quelle Mythologie asiatique : deva, dânava, Gandharva, yaksha, rakshas, mahoraga. Le *Continent du Jambu* est l'une des sept parties du monde; c'est comme on voudra : le monde humain, le monde civilisé, l'Hindoustan, ou notre planète. Son nom vient de l'arbre fruitier dit jambosier qui y croît en abondance et lui sert de pavillon. Les *Gardiens du Monde* sont les divinités tutélaires des parties du monde, des directions de l'espace, des divers règnes naturels, etc.

12. *Commerce* dénote la circulation du *Veda* de bouche à oreille, réservée aux trois castes « régénérées » (prêtre, guerrier, paysan), qui sont la bouche, les bras et les jambes de l'Homme universel (*Rig-Veda*, X, 91); le Çûdra, l'homme *servile*, est dit être né de dessous les pieds de l'Homme; il ne participe pas directement à sa substance. Mais le vieux symbole des castes comme fonctions spécifiques de l'être humain a déchu en système social extérieur. Le Çûdra a proliféré, il a son existence propre, il réclame une nourriture spirituelle. Privé de la longue préparation indispensable, il ne peut entrer de plain-pied dans la science sacrée. Il faut lui ouvrir une voie spéciale. Le Théâtre sera donc un effort pour sortir de l'ésotérisme nécessaire, une œuvre de communion qui s'adresse à tous les membres de la Société, ou si tu veux, à tous tes membres.

13. *Roi-des-dieux* = Indra. *En se fixant dans sa propre unité*, litt. « en recourant au *yoga* ».

14. *Justice*, *richesse* et *gloire* sont données comme trois types de mobiles de la conduite humaine. L'énumération habituelle de ces mobiles est : *justice*, ou désir intellectuel du bien et du vrai, *richesse*, ou désir de l'utile, de la subsistance physique pour soi et les siens; *passion*, prise dans un sens large pour satisfaction des désirs et des sentiments, désir du beau. Le quatrième but, sous-entendu lorsqu'il n'est pas nommé, est la *délivrance*, qui consiste à « renoncer aux fruits de ces trois premiers désirs en les considérant pour ce qu'ils valent » (*Sâhi-*

tyadarpana). Le monde à venir, bien que l'expression soit obscure, peut faire allusion aux nouvelles conditions de vie que l'humanité va rencontrer dans le Kali-yuga.

15. Les *Mythes*, ou, plus littéralement, les « Il-était-une-fois » *(itihâsa)* sont les fables et les épopées qui, avec le *Purâna*, forment l'habillement poétique de la tradition. Déjà dans de très vieux textes (v. *Châdogya-upanishad*, VII, 1, 1) ces deux recueils forment un « Cinquième Veda »; mais c'est le Théâtre qui donnera à cette mythologie la vie et l'efficacité.

16. Ces quatre membres sont le *Rig-Veda*, recueil de stances rythmées; le *Yajur-Veda*, recueil de formules et d'indications de gestes rituels; le *Sâma-Veda*, recueil d'hymnes chantés; enfin l'*Atharva-Veda*, plus récent, recueil de recettes magiques, de conjurations et de préceptes pour la protection des opérations rituelles.

17. Je dis *Livre-des-garde-feu* pour *Atharva-Veda* parce qu'Atharvan est connu comme le premier prêtre du feu. La gustation esthétique est comparée à un embrasement de la pensée. C'est peut-être une des raisons du rattachement de la Saveur à l'*Atharva-Veda*. Une autre raison plausible est que le quatrième Veda s'occupe plus spécialement que les autres de la vie biologique et sociale de l'homme, et que la Saveur est toujours une connaissance actuelle d'un état vital particulier. Les Vedas sont dits « sans Saveurs » (*Sâhitya-Darpana*, I), et en effet les trois Vedas originels sont dégagés de saveurs psychologiques particulières. Mais l'Atharvan, plus lié à la vie individuelle, a des Saveurs : la « Furieuse », par exemple, dans ses parties imprécatoires.

18. *Grand-en-essence* (v. 3) désigne ici Brahmâ. Les *sciences secondaires*, ou applications pratiques du *Veda*, sont quatre : médecine, science militaire, musique, architecture.

19. *Puissant* (Çakra) = Indra. *Mythe* et *Théâtre* sont émis du même coup par Brahmâ; mais le Mythe est l'aspect purement auditif du nouvel enseignement, et les dieux, qui vivent dans le monde des sons puisqu'en dernier ressort ils sont engendrés et nourris par les paroles et les chants de l'homme, seront aptes à le recevoir.

20. Ces êtres qui, au lieu de posséder la sagesse naturellement (donc sans mérite) comme les dieux, l'ont acquise par leur activité, leur ardeur intellectuelle, leur courage et leur ascétisme, Brahmâ laisse à Indra le soin de trouver qui ils sont.

21. Indra fait le salut dit *anjali*, encore d'usage courant chez les Hindous.

23. Le Rishi (je dis, par à peu près, *Prophète*, au sens biblique) est « celui qui voit les hymnes », qui a la vision intellectuelle du sens des mots sacrés, et qui les transmet à la postérité. Des expressions telles que *Mystères du Veda* sont fréquemment employées pour désigner les *Upanishads*, dont l'enseignement fondamental est de ramener le savoir traditionnel à la connaissance de la Personne *(âtman* ou *purusha)*. Le terme *comprendre* n'est pas répété dans cette stance, mais il est impliqué dans le total des trois opérations d'absorption, d'assimilation et d'utilisation de l'aliment spirituel.

24. C'est Brahmâ qui est dit « surgi de la fleur née de l'eau », c'est-à-dire du lotus, image de la diversité dans l'unité. *Agha* ou *anghas* est bien *angor*, *angoisse*, et non vaguement « péché » comme on traduit d'ordinaire.

25. Brahmâ *donne* la science à BHARATA, qui l'*enseigne* à ses fils; c'est ainsi que toute science sacrée est transmise, d'abord vision directe, puis parole. Dès le début, le Théâtre a eu ses *exercices* d'école et sa *pratique* en public; mais il est d'abord *pour l'acteur*.

26-38. La traduction de ces noms n'aurait qu'un intérêt, assez douteux, de pittoresque. Ce sont pour la plupart des noms de Rishis ou de familles de Rishis connus dans la tradition védique, comme *Çândilya* (« descendant de Taureau ardent » ?), *Gautama* (« descendant de Meilleur-des-bœufs » ?); ou des patronymiques de héros épiques, comme *Vâtsya* (« descendant du veau »). Quelques noms indiquent une particularité physique *(Longs-membres, Poil-hérissé)* ou morale *(Stupide, Généreux)* ou une fonction *(Porte-ombrelle)* ; dans chaque école un élève avait cette charge. On trouve encore des noms d'éléments ou d'êtres animés ou inanimés *(Eau, Cygne, Tamarin, Pierre-à-moudre)*, etc. Enfin quelques noms sont des termes techniques du langage dramatique *(Terrifique, Répugnant)*. Il est possible que cette liste, variant d'ailleurs selon les manuscrits, ait eu jadis une clef, comme il arrive dans ce genre de traités mnémoniques. Ici l'absence de commentaire est particulièrement regrettable.

40. Sur les *4 tournures* ou styles dramatiques, v. introd. *Deux-fois-nés* (dvijas) se dit des membres des trois premières castes, qui ont reçu l'initiation, et spécialement des brâhmanes.

41. Il y avait donc, de la part de BHARATA, une hésitation à introduire dans le Théâtre l'élément érotique et féminin, sans doute tenu pour suspect dans la discipline de l'école. *Meilleur-des-deux-fois-nés* désigne le brâhmane. Brahmâ est dit ici *Guru-des-dieux ; guru* signifie lourd, vénérable, et se dit communément du père ou du maître spirituel.

42. On peut aussi entendre : « Puissiez-vous retrancher de la tournure Gracieuse tout ce qui est accessoire de fornication. » Le texte est peu sûr, et il y a peut-être une ambiguïté voulue.

43. Le *dieu dansant* est Çiva, dont la danse est celle de l'univers. *Pacificateur* (Çankara) est un de ses noms : il donne la paix, par la connaissance ou par la mort. Je complète *Saveurs* par *essentielles* pour rappeler que ce sont des idées, perçues intuitivement, d'états de l'être. Les *sentiments* forment la partie affective de la danse, et les *gestes* rythmés sont le corps de la danse. Ainsi Çiva danse le « Triple monde ».

44. V. note 9. Les deux stances précédentes peuvent aussi être considérées comme la suite de la réponse de BHARATA ; il faudrait alors lire, st. 43, « j'ai vu » pour « je vis ».

45. Brahmâ, foyer d'énergie universelle, de même qu'il n'enseigne pas mais révèle, ne fabrique pas mais émet; en lui essence implique existence. Les formes féminines qu'il lance à la surface des eaux idéales

seront les idées-mères de la sagesse théâtrale. Ce sont les *Apsaras* (« qui se meuvent sur les eaux »), dont les noms suivent.

46 à 48. Ces noms sont connus par ailleurs dans la mythologie hindoue. Par exemple, Ahalyâ *(Non-labourable)* est une épouse de Gautama, qu'Indra aima en prenant la forme de son mari. *Baladine* est pour Mâgadhî, car les habitants du Mâgadha étaient réputés comme baladins et ménestrels.

49. *Swâti* peut signifier « Belle-allure »; c'est le nom de l'étoile propice Arcturus. *Nârada* (« donneur d'hommes » — ou d'enfants mâles? —) est un Rishi musicien qui, de son vivant, fut promu à l'immortalité et appelé à diriger les chœurs des *Musiciens célestes* (Gandharvas, originellement gardiens du nectar d'immortalité).

50. Les *sciences annexes* nécessaires à l'intelligence du *Veda* sont six : Prononciation, Prosodie, Grammaire, Étymologie, Astrologie, Liturgie.

51. *Maître-du-monde* = Brahmâ. *Mains jointes :* « faisant *l'anjali* ».

53. Le *festival de l'Étendard* est encore célébré aux Indes. On plante pour la circonstance un mât qui représente l'étendard ou lance magique qui servit à Indra pour défaire les Asuras. Ce mât, bambou ou roseau creux, est appelé *jarjara*, « percé »; il est divisé par ses nœuds en cinq segments que l'on peint de haut en bas, en blanc, bleu, jaune, rouge, couleurs bariolées.

54. *Titans* rend approximativement Asuras, ennemis des Devas comme les Titans des Dieux. *Asura* signifie originellement « respirant, vivant ». Les Asuras qui représentent les forces naturelles séparées du Principe (alors que les *Devas* « lumineux, célestes », sont les forces éclairées et coordonnées) se partagent en deux familles. Les uns sont *fils de Danu* (la *Coupure*, la Séparée), les autres *fils de Diti* (la *Finie*, la Liée); mais tous sont nés d'un même père, Kaçapa (« Tortue » ou « Dents-noires »), petit-fils de Brahmâ et chargé par lui de procréer les êtres célestes. D'Aditi (la Non-liée, l'*Infinie*), il eut douze fils, dont les noms sont les douze noms du Soleil. On verra que le Grand-père a fort à faire avec sa prolifique et tumultueuse descendance. Notre texte emploie les termes : Asuras, Fils-de-Danu, Fils-de-Diti, Empêcheurs, sans grand souci de distinction.

55. La *bénédiction* préliminaire, prononcée par le chef de troupe, est en général une invocation à la divinité qui régit le drame, et appelant sa faveur sur le public et les acteurs. Elle doit se composer de *huit* unités métriques, ou de douze mots formant une stance. *Conforme aux mesures sacrées* (litt. « au *Veda* ») peut faire allusion à l'emploi de mètres védiques ou à une formulation conforme à la science incantatoire. (Une autre leçon donne « produite par les dieux » et, au lieu de *faste*, « bariolée, riche en couleurs »). Chaque divinité, chaque saveur a ses rythmes favoris, qui se traduisent prosodiquement par les combinaisons de durées et d'articulations employées. Ces correspondances doivent être spécialement observées dans la bénédiction, puisque c'est elle qui donne le ton au public.

56. Les *Fils-de-Finie* (daityâs) sont ici pour les Asuras en général (v. st. 54). Les noms des moments de l'action sont des termes techniques de l'art de la composition. Le terme *Provocation* est employé dans le style « Fantastique »; il signale un drame violent et magique. *Prologue* n'est pas dans le texte, mais, d'après les règles de la dramaturgie et la suite du récit, il s'agissait d'un acte préliminaire où le chef de troupe, parlant tour à tour au public et aux principaux personnages, mettait le spectateur dans la complicité de l'action à représenter.

58. Sur l'*étendard* d'Indra, v. 53. L'*aiguière* de Brahmâ est aussi l'emblème des ascètes-mendiants. L'*Enveloppant* traduit (mais limite aussi) *Varuna*, divinité des eaux célestes (et terrestres secondairement).

59. Ce serait trahir que traduire *Çiva* (« heureux, propice ») et *Vishnu* (« pénétrant »), mais Kuvera est bien le prince *Difforme* des cavernes, gardien des trésors cachés. *Véhicule magique* n'est qu'un sens du mot *siddhi* qui signifie encore avec plusieurs acceptions spéciales dans le langage dramatique : atteinte, réussite, pouvoir magique, toucher à distance, soulier magique, but suprême, etc. C'est aussi un nom de Çiva lui-même. Le *trône* orné de *lions*, ou fait d'une peau de lion, est un siège royal. La *Rivière-Parole* paraphrase un peu Saraswatî (« coulante, riche en flots ») qui est épouse de Brahmâ, déesse de la Parole et rivière céleste.

60. Sur ces noms mythologiques, v. 10.

61. Ce sont là des termes techniques. Les *Dialectes* sont des langages prâkrits parlés par les personnages secondaires et par les femmes. Seuls les hommes divins, sacerdotaux ou royaux parlent sanskrit, parfois aussi les femmes-ascètes. Les prâkrits dramatiques (il y en a une douzaine, chaque pièce en employant d'ordinaire de deux à quatre) sont dérivés du sanskrit par une sorte d'algèbre phonétique et grammaticale. Par de savantes déformations, on arrive à une série de dialectes de moins en moins purs, correspondant à la hiérarchie des personnages, depuis la *Çaurasenî* des princesses jusqu'à « la langue des Vampires ». Ces dialectes déduits correspondaient d'ailleurs de très près à des langues réelles; c'est un exemple typique d'une représentation de la vie réelle obtenue non par imitation empirique, mais par déduction de principes rigoureux, comme le veulent les esthétiques orientales.

Sentiments et *Saveurs* sont respectivement *bhâva* et *rasa* (v. introd.). *Forme* (rûpa) peut signifier « beauté » ou (pour rûpaka) la diversité des genres dramatiques. Les trois derniers termes sont peu sûrs; le texte joue souvent sur une ambiguïté entre les sens usuels des mots et leurs acceptions techniques.

62-63 (v. 54 et 56). Les *Empêcheurs* (vighnas) forment une classe d'Asuras. Dès les hymnes védiques, les puissances malfaisantes sont représentées comme des « obstrueurs, entraveurs, emprisonneurs » de l'action sacrée, libation rituelle ou pensée.

64. Pour *acteur* on dit « danseur »; l'usage élargit le sens du mot, mais la danse reste à la base du métier d'acteur. La magie paralysante est une des armes favorites des instincts exilés et de l'inertie infernale.

65. *Porte-cordon* (sûtradhâra) désigne le chef de troupe (ici BHARATA lui-même). Le mot signifie d'abord architecte (qui tient la corde à

mesurer), et le « manager » est en effet en même temps architecte et metteur en scène; par ailleurs il « tient les cordons » du drame, comme le montreur de marionnettes, qui porte le même titre, tient les fils de ses poupées. *Sûtra* (cordon) désigne aussi un texte mnémonique servant de « fil conducteur » dans une science ou un métier; le chef de troupe est encore « porte-cordon » en ce qu'il détient les sûtras de l'art dramatique. *Il s'installe dans sa pensée* rend une de ces expressions que l'on traduit d'ordinaire par « il se plonge dans la méditation ». On voit combien cette dernière façon de dire, avec les images qu'elle suggère d'immobilité ou de lenteur, serait déplacée ici, comme elle l'est sans doute ailleurs. Le *Roi des dieux* (Indra) s'élance au poste de commande de sa pensée. Si c'est cela que vous appelez méditer, d'accord. Encore faudrait-il pour *(dhyâna)* un terme qui soit à « pensée » comme « éclair » est à « lumière ».

67. *Étendard :* v. 53. *Sur la hampe :* var. « sur son corps ». Indra est représenté comme portant sur son corps tous les joyaux magiques.

68-72. Nous avons vu (53) que *Percé* désignait une tige *percée* de bout en bout. Notez ici l'habitude hindoue de donner d'un même mot des explications différentes, non par ignorance de l'étymologie ni de la sémantique, mais dans le but pratique de charger le mot du maximum de puissance imaginative.

77. L'*Artisan-de-tout* (Viçvakarman) est l'architecte céleste et le forgeron des armes des Dieux. Les *règles canoniques* de la construction du théâtre sont exposées dans un chapitre spécial. Plusieurs types de salles sont admis. Le bâtiment peut être un hangar, un abri de feuillage ou une annexe du palais, mais certaines orientations et proportions fondamentales sont toujours observées.

79. Le *Frappeur* est Brahmâ. Le mot *(druhina)* est assez obscur; il peut signifier « persécuteur, vengeur » ou « armé de la massue, ou du maillet ». Il désigne, en tout cas, l'aspect redoutable de Brahmâ.

82. L'*Astre-des-mois* (litt. « mutation ou mesure lumineuse ») est l'astre ou le dieu Lune. Les *Gardiens* des points cardinaux sont : Indra, Varuna, Kuvera et Yama, ou leurs fils respectivement placés à l'Est, à l'Ouest; au Nord et au Sud.

83. *Ami* (Mitra) est un nom du Soleil, et *Messager* (Vahni) un nom du feu, porteur de l'offrande et bouche des Dieux. L'*arrière-scène* est coulisse, foyer, salle d'habillage. Elle est séparée de la scène par un rideau. L'*orchestre* est, en général, devant ce rideau. Les *Fils d'Infinie* (v. 54) sont les Soleils, les *Hurleurs* (Rudras) sont les vents et tempêtes. Hommes, astres, vents : ce sont les habitants du « Triple monde ».

86-87. *Terminateur* (Kritânta) est un nom de Yama (le *Justicier*); *Temps destructeur* (Kâla) un nom de Mrityu (le *Trépas*). La *Destinée* traduit Niyati.

91. Le *Bondissant* (Skanda) est fils de Çiva et dieu de la guerre. *Pacificateur :* v. 43.

92. *Çesha* (« l'Autre, le Survivant »), *Vâsuki* et *Takshaka* « Charpentier » sont les trois chefs des Nâgas.

95. *Héros, héroïne :* litt. « conducteur, — trice ». *Rivière-Parole :* v. 59. *Ravisseur* (Hara) est Çiva. Le son *ôm* unifiant en une syllabe les trois sons a, u, m (Terre, Atmosphère, Ciel; ou Vishnou, Çiva, Brahmâ), embrasse le *Veda* entier et tous les dieux. Le *bouffon* a donc un rôle central dans le théâtre. Il est de caste brâhmanique, confident et guide du héros, mais toujours sous le masque du grotesque et de la stupidité. D'après BHARATA, il est bossu, borgne, édenté; il doit attirer sur lui les sarcasmes par sa maladresse et sa naïveté. Il est possible que le bouffon soit devenu, dans le théâtre littéraire, une caricature des brâhmanes de cour. Mais l'assignation du son *ôm* comme déité tutélaire prouve que son origine est tout autre qu'une intention de satire sociale. Si le bouffon doit jouer un brâhmane, c'est que sans doute à l'origine l'acteur chargé de ce rôle devait être un brâhmane, et peut-être le plus sage de la troupe. Arts et religions dégénèrent lorsque disparaît l'élément humoristique (comme la Fête des Fous du catholicisme) qui nous garde de croire que « c'est arrivé ».

96. L'*Être éminent* est Brahmâ.

97-98. Précepte traditionnel de conduite politique (v. *Lois de Manou*, VII, 107-109 et 198). *Bâton* est pour force armée en général.

104. *Bien* et *Mal* (litt. « clair et non clair » caractérisent donc les forces naturelles reliées à leur principe (chez les Devas) ou séparées de lui (chez les Asuras). D'autre part, le théâtre se trouve être une illustration de la doctrine *Mîmânsa* selon laquelle l'être se fait ce qu'il est par ses actions.

105. *Triple monde :* la nature à trois étages, terre, atmosphère, ciel; ou la société à trois étages, paysan, guerrier, prêtre; ou l'homme à trois étages : ventre et jambes, poitrine et bras, tête et sens.

107. *Loi* traduit *dharma*, qui a tous les sens du mot français : loi naturelle, sociale ou morale, et loi de développement individuel.

110. Manifestations (bhâva) : v. introd. *Phases de l'action* a un sens technique particulier, désignant les étapes de l'action dramatique, type de l'action humaine normale.

116. Les *Sept continents* sont les sept divisions du monde d'après les Purânas (v. 10).

122. *Culte lumineux*, c'est-à-dire fondé sur des principes, par opposition aux cultes noirs des magiciens empiristes.

123. *Bête :* litt. « dirigé de travers » (qui ne marche pas dans la position verticale). Le symbolisme de la métempsycose n'est pris à la lettre que par les ignorants.

126. La *Voie-Solaire* (swarga) : le monde céleste.

V

SUR LA MUSIQUE HINDOUE[1]

Musicienne du silence.
Stéphane Mallarmé.

Je n'avais pourtant nulle envie d'écouter les bruits vocaux dont se soulageait le public français, oppressé de trop de beauté non reconnue, après ce premier gala de danses et de musiques hindoues, donné, mais comme on donne des confitures à des cochons, le 3 mars 1931, par Uday Shankar et Timir Baran Bhattacharya. Je ne pus, cependant, me boucher les oreilles assez vite pour ne pas entendre ces quelques mots dont se chatouillait publiquement le gosier une grasse bourgeoise arthritique, une fine lettrée, assurément : « La musique de ces gens-là, gazouillait la Tête-à-gifle, c'est comme leur philosophie : toujours la même mesure ou la même proposition, pendant des heures ou pendant des siècles; c'est tout de même bien monotone. » J'en conviens, madame, c'est toujours le même but que poursuivent cette musique vivante et cette philosophie dans ce qu'elle a de vivant : vous ouvrir les yeux devant ce que vous êtes réellement; vous n'y avez vu qu'un désert d'ennui; à qui la faute ?

Le grand Ennemi de l'homme, contre qui il engage dès sa naissance une lutte à mort, c'est le Temps. La conscience du temps pur, vide de contenu, est intolérable. Essayez seulement,

1. Cet article fut publié dans la *N.R.F.* à l'occasion des représentations à Paris d'Uday Shankar, avec sa troupe de danseurs et de musiciens.

pendant une minute, de faire attention au temps qui passe, et à nulle autre chose; si vous réussissez, vous êtes hors de cause. L'homme d'Occident cherche par tous les moyens à *tuer le temps*, en le remplissant de sensations, d'émotions, de raisonnements, d'agitations diverses, ou, beaucoup plus communément, d'automatismes qui remplacent tout cela et lui permettent de dormir vingt-quatre heures par jour sous les apparences correctes d'une mécanique humaine plus ou moins bien réglée. Il invente des calendriers et des horloges pour transformer l'impitoyable durée, forme de sa vie, en un temps mathématique, extérieur à lui, qui n'est plus qu'une loi objective de la nature, étrangère à son sens intime. Mais souvent tous ces voiles jetés sur la réalité du temps se révèlent vains et illusoires; la durée ressuscite douloureusement sous la forme du cruel *ennui*. L'Oriental, en général, a choisi un autre mode de lutte — je parle de l'Oriental qui pense [1]; il ne cherche pas à *tuer le temps* sous les mille façons de dormir, c'est-à-dire en se tuant soi-même. Au contraire, en *vivant* le temps, il l'identifie à lui-même et l'annihile dans sa propre conscience. En cela, contrairement au préjugé commun, c'est lui qui sait le mieux vivre et assimiler la réalité immédiate, que l'Occidental s'ingénie à fuir par d'innombrables détours.

Or, toute musique se meut dans la durée, mesure la durée; comme la durée, elle est succession irréversible. La musique est donc, quelle qu'elle soit, le temps concrétisé; elle est du temps audible. Ce merveilleux instrument nous donne prise sur l'insaisissable temps. Il est donc à prévoir que l'homme de l'Ouest et l'homme de l'Est se serviront de cet art pour combattre le vieil ennemi, chacun à sa manière. L'opposition entre les deux manières de lutter contre le temps doit se retrouver dans les traditions musicales des deux civilisations.

Et, de fait, la musique orientale ennuie tout individu purement occidental. Au lieu de lui masquer la redoutable dévo-

1. Une fois pour toutes, je précise que l'Oriental dont je parle est l'Oriental conscient; or, il l'est d'autant plus qu'il s'affirme ennemi de l'Occidental impérialiste et colonisateur. Et l'Occidental que je lui oppose est particulièrement le bourgeois occidental, doublement victime de ses traditions et de ses dogmes, puisqu'il doit non seulement les subir, mais les renforcer sans cesse pour mieux se maintenir au pouvoir.

reuse d'hommes sous un beau déroulement de sons, au lieu de le *distraire*, elle ramène incessamment l'obsession rongeuse, elle revient toujours avec insistance mettre à vif la conscience douloureuse de durer. L'Occidental recherche dans la musique la procession sonore qui revêt et qui dissimule la durée. Les musiciens de l'Inde, sinon de tout l'Orient, ne veulent le son que pour mettre en évidence le silence. Ainsi dix rayons, dit Lao-Tseu [1], se réunissent pour former un moyeu; mais c'est le vide qui est au centre qui permet l'usage de la roue; de même un vase est utile, non par le plein de ses parois, mais par le vide qu'elles déterminent. La musique orientale vise avant tout à sculpter dans la durée une succession de *moments de silence;* et l'auditeur goûte chacun de ces moments comme la substance de sa propre vie, de sa conscience malheureuse d'être limitée, enfermée dans une peau individuelle.

Le mot « écouter » prend deux sens bien différents s'il s'agit de l'une ou de l'autre de ces manifestations sonores. L'Occidental goûte, à entendre la musique, un double plaisir, mélodique et harmonique. Je ne parlerai d'abord que du premier. Dans le cas le plus favorable, lorsque la mélodie n'est pas simplement une basse satisfaction de ses instincts, de ses passions, éveillées et calmées agréablement par la puissance des successions sonores, ce qu'il admire, c'est surtout la résolution habile d'un problème posé par le musicien. La première mesure rompt brutalement le silence. *Fiat sonum :* et le son est séparé d'avec le silence; l'équilibre est rompu, et le monde mélodique est déjà en germe, avec ses lois, dans cette mesure initiale. Pour achever sa gloire de démiurge, le musicien doit développer ce germe, jusqu'à rétablir, après divers incidents, diverses péripéties, l'équilibre du silence primitif. Mais, dès le commencement, une loi est imposée à ce développement sonore; la première rupture de silence en provoque une seconde, puis une troisième, et ainsi de suite. Cet étalage de puissance créatrice peut, dans le cas d'un génie, vous faire passer sur toute la peau le granuleux hérissement du sublime. Le plus souvent, je préfère regarder froidement l'auditeur; anxieusement suspendu au thème mélodique, il se demande à chaque instant comment le musicien va se tirer de cette difficulté où il s'est jeté; et il soupire d'admi-

1. *Tao Tö King.*

rative satisfaction lorsque finalement cette succession d'équations sonores se résout avec art dans le silence final. Le temps a été vaincu. La réalité qui se cache derrière la mélodie, à qui s'adresse l'admiration, c'est celle d'une volonté individuelle assez puissante pour s'imposer elle-même à travers la durée [1].

L'homme d'Asie n'a que faire de cet art. Pour l'Hindou, particulièrement, les problèmes mélodiques sont résolus depuis des siècles. L'individualisme de l'artiste occidental qui veut se surpasser en réalisant par sa création l'image d'un dieu personnel à l'œuvre, n'a pas cours chez lui. Une tradition antique a limité le nombre des thèmes musicaux — on dirait peut-être mieux, pour traduire l'intraduisible mot *Rag*, des *colorations* musicales. La technique du *Rag* est minutieusement régie par des règles très précises et très compliquées. Chaque *Rag* est lié à une heure du jour, à une saison de l'année, à un état d'âme; il est mâle ou femelle, il a telle ou telle couleur. Les *Rags* se rattachent aussi à des sujets mythologiques précis; ils sont représentés souvent, dans les arts plastiques, comme des êtres vivants. (Cela ne peut étonner la mentalité hindoue, pour qui les hymnes, stances et formules du Veda ont été *vus* par les Rishis antiques.) Tout cela peut déconcerter le musicien ou simplement l'auditeur occidental. Mais qu'il aille écouter le musicien hindou, s'il veut comprendre quel usage miraculeux il sait faire de ces théories traditionnelles.

Il comprendra que le musicien se sert des *Rags* un peu comme le poète des mots, fixés dans une forme grammaticale, mais qui dans sa bouche développent d'infinis réseaux de correspondances. Mais le *Rag* est d'une bien plus grande souplesse; avec un seul de ces thèmes que régissent des règles ancestrales, le musicien, par la seule répétition nuancée librement, par des entrelacements du *Rag* avec lui-même, parvient à la réalisation de l'objet propre de son art : l'expression de moments de silence, auxquels les thèmes traditionnels ne font que donner des colorations précises, qui permettent à chaque auditeur d'en goûter plus concrètement la saveur de souffrance. Et chacun de ces thèmes est d'une simplicité universellement humaine : le soir,

1. Il y eut, en Occident, des musiciens qui poursuivirent des buts étrangers à la mentalité normale de leur civilisation. Je les mets, dans cette étude, hors de discussion. Le dernier, et le plus grand d'entre eux, fut J.-S. Bach.

le matin, le printemps, la nuit... Je comprends qu'un Occidental vraiment et purement occidental ne puisse supporter de se sentir durer ainsi nu et seul, dans un midi qui s'éternise, ou dans la première veille nocturne qui n'en finit plus, qui revient impitoyable dix fois par minute, allongeant chaque pincement de corde, pour lui, en une éternité d'ennui. Mais si, par un acte d'amour, il s'identifie à l'auditeur hindou, à la musique, au musicien lui-même, s'il a le courage d'affronter sa propre solitude, il entendra alors, mais avec autre chose que son oreille de chair, une nouvelle musique, insoupçonnée.

Chaque mesure retourne à chaque instant au silence. Dans chaque silence il se retrouve seul en face de lui-même. Et c'est toujours le même moment. La durée, résolue en instants identiques, s'évanouit en un unique acte de conscience. L'homme se saisit tel qu'il est, dans la présence concrète d'un instant. Une autre mélodie naît : non plus de la succession des notes, mais des relations entre ces moments de silence. De là ce sentiment, souvent noté par des Occidentaux, d'une musique qui se développe selon une nouvelle dimension du temps; qui impose sa règle, non plus seulement à l'existence corporelle, mais à un ordre plus intime, à une forme plus subtile de l'existence. Aussi est-il impossible de noter, avec notre système d'écriture, ce qui constitue l'essentiel d'un *Rag* hindou.

Et la tradition musicale de l'Inde sait très bien qu'un *Rag* donné doit mettre l'auditeur en état de se saisir dans la réalité nue de son existence immédiate. Le *Rag* est donc une vérité; il ne prend tout son sens que joué dans le moment pour lequel il a été conçu. Keyserling, type d'amateur occidental curieux d'orientalisme, étant venu chez les Tagore pour déguster un peu de musique du pays, raconte : « Lorsque hier, sur le désir que j'en avais exprimé, on joua par une soirée d'hiver, un thème du milieu de l'été, les musiciens parurent d'abord inquiets; cela leur semblait impossible [1]. » Et le pouvoir de suggestion de cette musique est tel que sous son impulsion, comme sous celle de chaque source de pensée vive de l'Inde, le comte-voyageur-philosophe écrivit plusieurs vérités fort bien dites sur l'art subtil du *Rag*. La musique hindoue, par sa liaison avec l'être concret, put accomplir ce soir-là, une fois de plus, le but

1. H. de Keyserling, *Journal de voyage d'un philosophe*.

réel de la musique, qui est de provoquer l'homme à prendre conscience de lui-même.

La fonction du concert instrumental dans un orchestre occidental et dans un orchestre hindou révèle la même opposition. L'harmonie, pour l'Occidental, est définie subjectivement par son caractère agréable. Agréable, c'est ce qui plaît au corps, met l'organisme en paix et permet aux impulsions passionnelles de reposer dans le sommeil de leur répression. L'harmonie, ici, est agréable, c'est-à-dire nulle de sens. Elle assure à l'auditeur un calme ou une agitation modérée et plaisante des instincts, donnant en quelque sorte un corps, une substance passionnelle à la mélodie. Le même homme, s'il écoute les dissonances d'un orchestre oriental, ou, à plus forte raison, d'un orchestre de « primitifs » de quelque contrée que ce soit, est désagréablement troublé. Il juge l'accord déplaisant. Il ne pense pas que ce qui le trouble alors, ce qui l'inquiète, ce n'est pas ce phénomène acoustique, indifférent en soi à tout jugement de valeur, à toute appréciation affective; s'il est remué, c'est par quelque chose qui est en lui; au fond de son organisme, un mouvement profond de l'instinct animal, refoulé depuis longtemps par le dressage de la vie sociale, s'est réveillé peut-être; il ne voudrait pas le constater, il a passé toutes les années de son existence à ne pas le constater.

La musique hindoue, ici, reste strictement fidèle à la devise suprême du « »[1]. Savamment, par un petit nombre d'accords soigneusement mesurés — qui en paraissent d'autant plus étranges et barbares aux oreilles occidentales —, elle fouille l'homme et le retourne comme un gant. D'ailleurs, l'harmonie proprement dite, au sens restreint d'accord agréable que lui donnent les Occidentaux, joue dans l'orchestre hindou un rôle à peu près nul parce que son sens réel, ai-je dit, son pouvoir d'éveiller est également nul. La vivante harmonie de la musique de l'Inde est plutôt le résultat d'une simultanéité de rythmes, complexes et précis dans leurs entrecroisements, qui miment à merveille toute la multiplicité d'une vie; elle triomphe lorsque cette diversité savante se résout soudain dans une dissonance finale, cri unique de conscience douloureuse, ou dans un silence positif qui renferme tout un univers. La musique d'Occident a perdu ce sens des rythmes primitifs; elle a oublié qu'ils

1. Mot manquant dans le manuscrit.

peuvent servir à faire penser. Elle subordonne le rythme, simplifié, dépouillé de toute sa richesse et de son efficacité, à son principal but, qui est de « distraire », de « tuer le temps ».

Le thème du *Rag*, en ménageant dans la trame de la durée des moments silencieux, impose à l'homme la forme vide de la conscience immédiate. Les accords et les dissonances mettent dans cette forme un contenu : l'être organique de l'homme, avec toutes ses tendances contrariées et discordantes, réveillé enfin et mis dans la seule lumière où il puisse être libre, dans la conscience lucide de l'instant.

Tous les peuples primitifs ont su mettre en œuvre cette puissance irrésistible de certaines alliances de rythmes, de certaines dissonances. Parfois, par de très simples procédés, comme l'accélération frénétique, ils augmentent encore ce pouvoir de violer et de dominer la cénesthésie humaine. La musique devient ainsi un de leurs principaux instruments de sorcellerie, de magie, ou de communion sociale. La musique des Ibos du Nigeria, pour prendre un exemple parmi des milliers, « touche les cordes les plus intimes de l'être humain; elle émeut ses instincts primitifs... Elle exerce sur l'individu un empire si complet que, pendant qu'elle dure, l'esprit chez lui est à peu près séparé du corps... Même l'Européen, pour peu qu'il ait des dispositions pour la musique, est exposé à sentir les forces élémentaires de sa nature étrangement émues par la ferveur passionnée de ces musiciens possédés[1] ».

La musique magique des primitifs habitants de l'Inde a probablement nourri l'art plus civilisé des Aryens. J'ai pu constater sur moi-même l'effet presque hynoptique que des Dravidiens de Ceylan, pourtant accoutumés au public des grandes foires européennes où ils s'exhibaient, tiraient de quelques rudimentaires instruments à percussion. Il est probable que les Aryens, en pénétrant dans le Sapta-Sindhu, découvrirent des pratiques musicales analogues chez les Dravidiens établis dans le pays.

Les Hindous, résultat d'un extraordinaire mélange de races, surent, mieux qu'aucun autre peuple, sans doute, maîtriser la puissance magique de la musique, la dégager du rituel religieux

1. G. T. Basden, *Among the Ibos of Nigeria*, cité par L. Lévy-Bruhl, *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*.

et la canaliser, en l'épurant, vers des buts plus précis et plus désintéressés que ceux de la magie conjuratoire ou propitiatoire. Leurs progrès rapides, et, bientôt, leur maîtrise dans la fabrication des instruments leur permit de remplir cette tâche. Plusieurs de leurs instruments, dérivés de la lutherie la plus archaïque, comme le *sarode*, sont munis d'un grand nombre de cordes supplémentaires servant uniquement à la résonance; mais, grâce à la richesse des séries de résonances possibles, et à la souplesse de l'instrument entre les mains de l'interprète du *Rag*, ce corps de bois et de cordes, dessinant un être vivant schématique, vibre et répond à chaque note émise comme l'organisme de l'être humain le fait en silence. De là une force de pénétration physiologique d'autant plus étonnante qu'elle n'est nullement liée à l'intensité du son. Au contraire, le musicien hindou sait merveilleusement jouer presque en silence; il pince une corde : dans l'instrument, des échos vivants se réveillent, comme ils se réveillent parallèlement dans le corps de l'auditeur. L'agilité d'araignée de ses doigts module alors, avec de précises palpitations, le faisceau des résonances; il laisse mourir le son, tout en le sculptant encore jusqu'à sa mort, jusqu'au silence. Et, croit-on, il continue à sculpter le silence. À ce moment, la musique devient presque *visible* autour du musicien; ses doigts semblent manier des veines lumineuses et silencieuses. L'homme qui sait entendre, à ce moment suprême, se trouve révélé à lui-même, par le miracle musical, dans un instant de parfait silence. La mélodie, qui impose la forme, et l'harmonie, qui évoque la substance vivante, se sont rejointes dans leur but commun : le moment silencieux de l'aperception de soi.

La perfection d'un tel art est liée à cette exceptionnelle circonstance historique, trop peu remarquée, que l'on pourrait appeler le *miracle hindou*, origine de toute une civilisation, comme on dit le « miracle grec » à l'origine de la nôtre. L'Inde, contrairement aux peuples d'Europe, tout en accédant à la pensée réflexive au point d'avoir, dès son antiquité, sa logique syllogistique et sa scolastique, n'a pas oublié le fonds primitif sur lequel s'est édifiée toute civilisation. Malgré les brâhmanes et leur souci de protéger par la caste l'intégrité de la race blanche, une féconde interpénétration s'est opérée, dès les premiers siècles de l'immigration aryenne dans l'Inde, entre les nouveaux venus, les Dravidiens, et les plus anciens aborigènes. Cette

coexistence de deux développements opposés de la mentalité humaine est évidente dans les écritures hindoues : dans les cadres d'une doctrine parfaitement cohérente et logique, on voit, dans tel Upanishad, éclater la vie non éteinte de la primitive participation magique. De même, la puissance affective de la musique primitive est conservée dans la musique hindoue; mais elle est soumise à la fonction la plus élevée qui puisse être donnée à une institution ou à un art humain : celle d'éveiller la conscience, de provoquer les hommes à se penser tels qu'ils sont.

Il y aurait quelque artifice à parler séparément de la musique et de la danse hindoues. Lorsque Shankar danse, il est comme le principal musicien de l'orchestre; un musicien dont la musique serait devenue définitivement silencieuse. Les *Rags* sont remplacés par les *Mudrâs*, gestes fixés aussi par la tradition, ayant chacun une signification aussi précise qu'un mot, et dont la puissance évocatrice peut souvent toucher même l'Occidental ignorant de leurs sens exacts, comme je le suis. Les musiciens accompagnent le danseur, tous leurs yeux concentrés sur lui. Ils l'enveloppent étroitement de leurs rythmes, comme pour soutenir ses gestes silencieux. Ils soulignent sa danse, créent à chaque instant l'atmosphère où le geste doit prendre toute sa valeur. Le danseur et le musicien sont liés par une sorte de loi mathématique rigoureuse; c'est bien exactement *la même chose* qu'ils font l'un et l'autre; on croit toujours être sur le point de voir les fils qui les relient. La danse parvient au point culminant de sa puissance significatrice à certains moments d'immobilité, gouffres de conscience soudain creusés par le geste arrêté du danseur, et par le soudain et simultané silence de l'orchestre.

L'usage de ces *Rags* et de ces *Mudrâs*, à la fois soumis à des lois séculaires et rigides et laissés à la libre interprétation des danseurs et musiciens, a permis l'essor extraordinaire de la mimique hindoue. Car acteur et danseur ne se distinguent guère, en général. Le mime peut raconter par sa danse toutes les vieilles légendes les plus compliquées, toutes, d'ailleurs, familières aux spectateurs hindous. Dans le vieux drame dansé, on se passe même du langage parlé. Des dialogues mimés, extrêmement vivants, s'engagent entre les acteurs; et l'orchestre, toujours, enveloppe la mimique de l'atmosphère sonore qui lui permet de donner tout son sens. Parfois l'orchestre se transforme

en chœur, et les voix humaines s'élèvent, pour glorifier le héros. En dépit de tous les brâhmanes orthodoxes, de toutes les sectes religieuses, le peuple réunit sur la scène, pour sa plus grande satisfaction, les dieux, les héros, les génies, les démons de tous les cultes de l'Inde. Les légendes innombrables sur Çiva, sur Râma, sur Krishna, toutes les broderies que traînent avec elles les grandes épopées, tous ces sujets traditionnels du folklore, soutenus de la puissance directe et irrésistible de la musique, sont ainsi capables de toucher le peuple, jusqu'au dernier paysan. En même temps, au sens littéral de la légende, au sens affectif de l'accompagnement musical, s'ajoute un drame spirituel, non pas symbolisé, mais directement suscité dans les consciences, par ce que, grossièrement, je l'avoue, j'appelle la succession des moments de silence et d'immobilité. La possibilité, pour un homme, de vivre cette dernière signification n'est aucunement liée à la culture intellectuelle que lui a value sa naissance dans telle ou telle classe sociale; elle ne dépend que de son degré de conscience.

Il est à craindre que Shankar, ses musiciens et ses danseurs ne soient amenés à faire de navrantes concessions au « bon goût » souverain de la bourgeoisie française. Il est vrai : lorsque, avec les sept ou huit douzaines d'Hindous de l'assistance, et une dizaine d'Occidentaux peu fiers, en l'occurrence, de l'être, je tenais mes regards fixés sur Çiva-Shankar brandissant, en un geste exactement évocateur, l'imaginé cadavre du démon-éléphant Gajasur, il me fut bien pénible d'entendre vingt ventres se secouer sur leurs fauteuils, de vingt imbéciles qui n'avaient vu qu'une chose, bien drôle en vérité : l'acteur qui jusqu'alors avait tenu le rôle du démon, devenu inutile puisque celui-ci, mort, était suffisamment visible dans le geste des bras précis de Çiva, se relevait tranquillement et regagnait les coulisses avec sa tête d'éléphant. Lors d'une seconde séance, l'acteur-éléphant resta inutilement à quatre pattes sur le tapis, jusqu'à la fin de la séance; et, j'en conviens, c'était peut-être moins désagréable que d'entendre rigoler ces amateurs d'orientalisme, mais c'était faux.

Il est probable, hélas, qu'en respect pour ce « goût » sacré du public, les futurs spectacles que pourront encore présenter ici Shankar le danseur et Bhattacharya le musicien ne seront plus ce que furent les deux premiers; car je n'imagine pas ce qu'aurait pu être un meilleur résumé, en une seule soirée, des multiples possibilités d'expression de la musique et de la danse-mimique hindoues : depuis les danses populaires, danses paysannes des semailles et de la moisson, danses nuptiales ou danses des jeux du sabre; les légendes mimées d'Indra, le Maître de la danse, et des Gandharvas, ses musiciens célestes, les danses pastorales de Krishna et Radha; jusqu'à ce très bel échantillon du vieux drame hindou, le *Tandava Nrittya*, la Danse de Çiva; et jusqu'aux plus pures, aux plus savantes et pénétrantes interprétations de quelques *Rags* classiques par lesquels Timir Baran Bhattacharya et ses compagnons ont pu faire soupçonner pour la première fois à quelques Occidentaux ce qu'est cette affolante réalité qu'ils ne veulent pas sentir : le *temps*, et ce qu'est le *silence*.

(1931)